

LE SURREALISME: AUTOMATISME PSYCHIQUE PUR?

Anne de Giry

RESUMO: *“Surrealismo: automatismo psíquico puro”. É desta maneira que André Breton define seu projeto no Manifesto do surrealismo em 1924. Antes mesmo de tê-lo encontrado, André Masson já praticava o desenho automático desde 1923. Depois de precisar a originalidade da concepção surrealista de automatismo, que espíritas e psiquiatras vinham estudando desde o final do século XIX, estudar-se-á e comparar-se-á os textos onde Breton e Masson comentam sua prática automatista, o que esperavam dela e o que ela lhes trouxe: encantamento ou decepção. Independentemente das convergências existentes, as divergências entre os dois artistas permitem compreender a especificidade da expressão gráfica e pictural do automatismo em relação à escritura automática.*

PALAVRAS-CHAVE: *surrealismo, espírita, psiquiatra, automatismo, escritura automática, desenho automático.**

Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évasion [...].¹

Le peintre André Masson rappelle l'importance de l'automatisme pour les surréalistes dans la conférence qu'il prononça aux États-Unis le 31 octobre 1941, lors de l'inauguration de la salle donnée au Museum of Art de Baltimore par Saidie A. May, où se tenait le vernissage de la première rétrospective de son œuvre:

A la fin de l'année 1924, éclate dans le ciel parisien le *Manifeste du surréalisme* du grand poète André Breton. Voici sa définition du surréalisme: “Automatisme psychique pur par lequel on se

Anne de Giry é professora na Universidade de Paris III - Sorbonne nouvelle.

* O resumo e as palavras-chave foram traduzidas do francês por Robert Ponge.

¹ BOIFFARD, J.-A.; ÉLUARD, P.; VITRAC, R. Préface. *La Révolution surréaliste*, n. 1, 1^{er} décembre 1924, p. 2; réimpression: Paris, éd. Jean-Michel Place, 1975.

propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale" (MASSON, 1941b, p. 21).

Dans "Genèse et perspectives artistiques du surréalisme", préface du catalogue qu'il établit pour l'exposition "Art of this century", inaugurée par Peggy Guggenheim le 20 octobre 1942, André Breton rend à son tour hommage à André Masson en évoquant ses dessins automatiques:

André Masson, tout au début de sa route, rencontre l'automatisme. La main du peintre s'aile véritablement avec lui: elle n'est plus celle qui calque les formes des objets mais bien celle qui, éprise de son propre mouvement et de lui seul, décrit les figures involontaires dans lesquelles l'expérience montre que ces formes sont appelées à se réincorporer (BRETON, 1941, p. 66).

Même si l'on peut considérer que les poètes et les peintres qui ont fait taire en eux le langage de la raison consciente pour laisser parler "la bouche d'ombre", selon l'expression de Victor Hugo dans *Les Contemplations*, s'y étaient déjà épisodiquement livrés, l'automatisme était encore un domaine artistique inexploré au commencement des années vingt lorsque Breton et Masson s'y intéressèrent. Breton et Soupault écrivirent *Les Champs magnétiques*, premier exemple de réalisation automatique, au printemps 1919. Masson date ses premiers dessins automatiques de l'hiver 1923, avant même précise-t-il à plusieurs reprises, d'avoir rencontré Breton. Par contre les spirites de la fin du dix-neuvième siècle et les psychiatres du début du vingtième siècle en avaient déjà fait un objet de recherches auxquelles les surréalistes attachèrent la plus grande importance.

SPIRITES, PSYCHIATRES ET SURREALISTES

"L'automatisme hérité des médiums sera demeuré dans le surréalisme une des deux grandes directions", écrit André Breton dans *Le Surréalisme et la peinture* (1941, p. 68). Lorsqu'il écrivit *Les Champs magnétiques*, il semble pourtant qu'il ne connaissait pas encore les travaux de Frédéric William Henri Myers, auteur de *La Personnalité humaine* en 1905 et membre de la Société de recherches psychiques célèbre en Angleterre depuis 1882, auxquels il fera référence dans "Le Message automatique" en 1933. Selon Marguerite Bonnet², en effet, aucune des lettres de Breton à Fraenkel entre 1916 et 1920 ne mentionne l'ouvrage du

² On peut consulter à ce sujet les notes de Marguerite Bonnet dans l'édition des *Œuvres complètes* d'André Breton (Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade": t. 1, 1988, p. 1124-1125; t. 2, 1992, p. 1526). Abréviation utilisée désormais pour ces *Œuvres complètes*: "Pléiade".

psychologue anglais, alors que dès le mois d'août 1916 elles s'étendent longuement sur Freud qu'il découvre avec enthousiasme dans *Le Précis de psychologie* du Docteur Régis et *La Psychoanalyse* de Régis et Hesnard. C'est seulement en novembre 1924, après la parution du *Manifeste*, qu'un correspondant du Bureau de recherches surréalistes lui aurait conseillé la lecture de Myers, et sans doute en avril 1925 que Breton aurait lu et annoté son livre. "Entrée des médiums", paru dans *Littérature* le 1^{er} novembre 1922, ou la "Lettre aux Voyantes", écrite en 1925, témoignent toutefois d'une vogue du spiritisme et de la métapsychique au commencement des années vingt à laquelle les surréalistes ne pouvaient rester tout à fait étrangers. Ils en retirèrent le témoignage d'une activité mentale inconsciente, peut-être d'un fonds mental commun, et se passionnèrent pour les productions écrites et surtout plastiques des expériences médianimiques. En 1954, Breton écrit encore:

J'ai tenté naguère de réunir une documentation aussi ample que possible sur les œuvres plastiques des médiums en vue de déceler ce qui les apparente si étroitement dans leur structure et leur confère cette unité organique, rythmique toute particulière dont, ai-je pu dire, la nature nous offre le modèle dans l'élaboration du nid chez l'oiseau.

Parmi les œuvres satisfaisant pleinement à une telle exigence il cite *La Maison de Mozart dans Jupiter*, de Victorien Sardou, *Le Palais idéal*, du Facteur Cheval, *Les Portraits d'esprits revêtus de leurs costumes fluidiques*, de Petitjean, les premières grandes compositions d'Augustin Lesage et enfin les réalisations de Joseph Crépin:

Il s'agit, ne l'oublions pas, d'œuvres sur lesquelles la critique professionnelle n'a pas de prise, pour l'excellente raison que, de l'avis même de leurs auteurs, elles sont pure et simple transmission d'un message reçu et que la main qui les exécute se tient pour constamment guidée (BRETON, 1954, p. 298).

Si les surréalistes ont pu puiser chez certains psychologues s'intéressant au spiritisme l'idée d'un "moi subliminal" (pour reprendre l'expression de Myers utilisée plusieurs fois par Breton), susceptible d'écriture ou de dessin automatique, ils ont sans aucun doute trouvé d'abord le terme d'"automatisme" dans les ouvrages des psychiatres de leur époque.

Etudiant en médecine, affecté en juillet 1916 au Centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier dirigé par un ancien assistant du docteur Charcot, le docteur Raoul Leroy, puis attaché en janvier 1917 comme externe au Centre neuro-psychologique de la Pitié dans le service du docteur Babinski, lui-même ancien élève de Charcot travaillant sur le problème des automatismes neurologiques, enfin interne au Val-de-Grâce de septembre 1917 à mai 1918, André Breton connaissait nécessairement les dénominations médicales de l'automatisme.

Dès 1845, un médecin, Baillarget, élaborait une *Théorie de l'automatisme* qui le définissait comme exercice involontaire de la mémoire

et de l'imagination générateur d'hallucinations et, dans une acception plus pathologique, comme une dégradation de la volonté altérant gravement les manifestations volontaires de la personnalité. Mais selon un aperçu historique sur le rôle de l'atteinte de la volonté dans la folie et dans la désorganisation de la personnalité établi par le docteur Henri Baruk, c'est à partir de la publication de la thèse de doctorat de Pierre Janet en 1889, *L'Automatisme psychologique*, que la notion d'automatisme prit une importance telle qu'elle éclipsa et fit presque disparaître de la psychologie l'étude des phénomènes volontaires³.

Célèbre dans les milieux universitaires par ses conférences à la Sorbonne puis au Collège de France, Pierre Janet (encore un ancien collaborateur de Charcot !) s'était en effet attaché à décrire les manifestations des maladies mentales se caractérisant par la libération d'automatismes psychiques qui pouvaient s'exprimer en particulier par l'écriture automatique. Un peu plus tardivement, Gaëtan-Gatien de Clérambault, interne en 1902 puis directeur de l'Infirmierie spéciale du Dépôt de Paris à partir de 1920, fit à son tour connaître son analyse de l'automatisme mental, qu'il présente comme un dysfonctionnement cérébral centré sur la production involontaire et mécanique d'impressions et d'idées s'imposant à la conscience du sujet. Parmi celles-ci, les jeux syllabiques, les scies verbales, les mots jaculatoires fortuits, le dévidage incoercible de phrases, ne sont pas sans évoquer les premières productions de l'automatisme surréaliste.

Si André Breton se réfère à Freud pour expliquer la genèse des *Champs magnétiques* (*Manifeste*, "Pléiade", t. 1, p. 326), Philippe Soupault cite explicitement le nom de Janet :

Au cours de nos recherches, nous avons constaté en effet que l'esprit, dégagé de toutes les pressions critiques et des habitudes scolaires, offrait des images et non des propositions logiques et que, si nous acceptions d'adopter ce que le psychiatre Pierre Janet appelait l'écriture automatique, nous notions des textes où nous décrivions un "univers" inexploré jusqu'alors (SOUPAULT, p. 166).

Au demeurant, peu importe quelles ont été, et à quel moment, les sources exactes des surréalistes. L'essentiel consiste peut-être en ce que le concept aussi bien que le terme d'automatisme existaient depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle, et étaient à la mode dans leur milieu à l'époque où ils ont commencé à s'y intéresser.

Sur le plan plastique, dès 1902, les croquis de la médium Hélène Smith avaient été reproduits dans les *Annales de psychologie* par un psychiatre suisse, Théodore Flournoy. Le docteur Rogues de Fursac avait

publié en 1905 un livre sur les écrits et les dessins des aliénés en les qualifiant déjà d'"automatiques". En 1911, le docteur Grasset avait édité à son tour une série de dessins au fusain effectués sous hypnose par une femme médium. Enfin, en 1922, Max Ernst était arrivé en France avec le livre de Prinzhorn, un médecin allemand, sur les productions graphiques "spontanées" des schizophrènes de l'asile de Heidelberg. Et l'année même du *Manifeste*, le docteur Jean Vinchon publiait une étude intitulée *L'Art et la folie* qui comparait l'automatisme des "fous discordants", des médiums et des toxicomanes⁴. Dans "Le Peintre et ses fantasmes", André Masson relate l'intérêt de tous les surréalistes pour les dessins médiumniques et les photographies prises dans le service de Charcot à La Salpêtrière (MASSON, 1956, p. 32).

Pourtant, même si elle s'inspire, se réclame parfois, de la double tradition médiumnique et psychiatrique, la conception surréaliste de l'automatisme apparaît comme une création artistique différente et originale.

Chez les spirites, l'automatisme correspond à une voix extérieure, celle des esprits défunts, s'exprimant par la parole, l'écriture ou le dessin, à travers le sujet qui, totalement passif, leur prête le canal de ses organes. Quel qu'ait été l'intérêt de Breton ou Masson pour les phénomènes médianimiques, ils ne croient ni l'un ni l'autre à une possible communication entre les vivants et les morts. Pour eux, la pratique de l'automatisme n'a aucune implication métaphysique. La voix intérieure est celle de l'inconscient, aucune volonté extérieure, aucune présence étrangère ne s'y expriment.

Pour les psychiatres, l'automatisme est une dégradation de la volonté momentanément suspendue du sujet qui devient la proie et la victime impuissante de manifestations qui envahissent le champ de sa conscience. Il s'agit donc d'un symptôme pathologique qui s'exprime le plus souvent de manière incohérente, répétitive et indigente sur le plan intellectuel ou artistique. Pour les psychanalystes enfin — si l'on identifie la parole automatique au monologue de l'inconscient, ce qui peut sembler un peu hâtif mais reprend une confusion familière aux surréalistes — l'expérience s'interprète différemment. L'inconscient freudien n'est investi d'aucune mission poétique et l'objectif de la cure analytique est thérapeutique : il s'agit de réunifier la personnalité du patient afin de lui permettre de réintégrer cette vie sociale "normale" que fuient aussi bien Masson que Breton.

³ Henri Baruk consacre le premier chapitre de la seconde partie de *La Désorganisation de la personnalité*, Paris, P.U.F., 1952, à l'histoire de l'opposition du "volontaire" et de l'"automatisme" (p. 46-50).

⁴ Ces informations sont extraites de l'article de Françoise Will-Levaillant publié en 1980 dans le n° 50 de la *Revue de l'Art*, éd. du C.N.R.S. : "L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme", p. 24 à 39.

On connaît l'histoire de la rencontre d'André Breton avec l'automatisme par le début du *Manifeste*. Cherchant de nouvelles voies artistiques, il crut tout d'abord à la lenteur du travail d'élaboration poétique, fût-ce pour en raccourcir ensuite de façon saisissante l'œuvre obtenue par amour de brusquer, pensant ainsi procéder comme Rimbaud ou Lautréamont et faisant sienne la définition de l'image de Reverdy comme rapprochement inattendu de deux réalités lointaines. C'est avant de s'endormir, qu'il entendit un soir de 1919 une phrase "cogner à la vitre" de son esprit:

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce que l'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée* (BRETON, 1924, "Pléiade", t. 1, p. 326).

Les premiers dessins automatiques de Masson sont, comme pour Breton, à la fois le fruit d'une attente et la réponse du hasard. Lui aussi cherchait alors à rompre avec une tradition trop pesante en prenant ses distances vis-à-vis du passé, à se débarrasser de la rigueur géométrique du cubisme en explorant les voies de l'insolite dont il avait déjà noté l'apparition inattendue dans certains éléments de ses "forêts" de 1923. Interviewé en 1968 par Gilbert Brownstone, il insiste ainsi d'abord sur l'érotisme surréaliste caractérisant les premières apparitions de ses dessins automatiques (nés sur les marges du *Journal officiel* qu'il était censé corriger la nuit pour subsister !) qui lui parut une façon d'innover par rapport au réalisme de l'érotisme galant du dix-huitième siècle ou de l'érotisme japonais du dix-neuvième siècle.

Je m'étais aperçu que cette forme de graphisme pour des dessins automatiques créait des allusions érotiques évidentes et pouvait naturellement mener à une peinture érotique, c'est-à-dire une peinture dont l'érotisme serait vraiment le ressort primordial. Il ne s'agirait plus alors de l'érotisme traditionnel, mais de l'érotisme d'Eros, pris dans le sens freudien de "pulsion de vie" (MASSON, 1975, p. 79).

À ses yeux, ce fut alors une "petite révolution", l'activité première (précoce et principale) du surréalisme et l'essentiel de son apport à l'art moderne. Dans ses "Propos sur le surréalisme", il en fait "l'assise", la "clé de voûte", le "paraclet" du mouvement (MASSON, 1961, p. 34).

Pour Masson comme pour Breton, l'automatisme constitua donc d'abord un moyen exceptionnel de fuir l'omniscience et l'omniprésence de la raison et du bon goût.

Même s'il apparaît comme un mode d'expression révolutionnaire, l'automatisme est aussi explicitement rattaché par les deux artistes à l'expression du langage de l'inconscient. Dans le *Manifeste* de Breton il est la preuve d'une autre existence que celle que nous menons en apparence et, dans *Position politique du surréalisme*, il manifeste une nécessité qui nous échappe encore et dispense les éléments sur lesquels peut s'exercer le travail de passage de l'inconscient au préconscient. Chez le peintre, il répond bien sûr au goût du magique et du merveilleux, à la prédilection des romantiques allemands pour le versant nocturne de la vie, et à la passion des surréalistes pour les jeux faisant intervenir le hasard, mais il est surtout porteur des fantasmes, des rêves, des hallucinations, des angoisses et des désirs secrets. L'automatisme exprime pour Breton "le fonctionnement réel de la pensée": pour Masson il dévoile les profondeurs de l'être, les "cavernes", les "précipices", les "abîmes" de nos instincts et donne "une forme aux douloureuses, inquiétantes, exaltantes métamorphoses de notre inconscient" (MASSON, 1941b, p. 19).

Cette découverte du psychisme intérieur s'accompagne d'un intense bouleversement émotionnel suivi d'une extrême fatigue. Interviewé par Georges Bernier en 1955 pour la revue *L'Œil*, Masson déclare s'être adonné à l'automatisme avec une telle fièvre qu'il ne voyait plus ce qu'il dessinait. Comme Breton, il évoque parfois un "état de grâce" qu'il va jusqu'à comparer à la grâce théologique (MASSON, 1975, p. 90; 1961, p. 37). Mais le plus souvent il décrit un "état de transe" rappelant celui des médiums, fait à la fois d'un sentiment de victoire et d'une sensation de malaise liée à l'investigation de l'inconscient. Après avoir évoqué dans "Peindre est une gageure", "l'angoisse de la rencontre" (1941a, p. 13), il analyse dans "Le Peintre et ses fantasmes" le mélange de "honte" et d'"exultation vengeresse" qui le saisit devant les apparitions "gênantes", "inquiétantes", "inqualifiables" du dessin automatique (1956, p. 33). L'érotisme de ces figures, qui les rend inexposables et invendables à l'époque, n'est pas le seul facteur de trouble. Usant d'un lexique de la blessure et de la mort, le peintre se montre frappé par leur étrange violence: "corps éventrés", "plaies", "blessure(s)" (le terme revient deux fois, au singulier et au pluriel), "mutilations", "idole sanglante", "vapeurs délétères", "tête de mort", "coiffure guerrière", "membres éparés". On peut ajouter à ce premier champ lexical les métaphores très massoniennes du "fruit ouvert", et des "astres furieux". Le deuxième réseau sémantique est celui du piège et de la perdition: "labyrinthes", "formes errantes", "situation précaire", "au bord du vide", "sol fendu", "pièges", "trappes", "abîme", "embûches", "ciel renversé". Y est lié le thème de la métamorphose, implicite ici, explicite

lorsque l'artiste commente ces mêmes dessins automatiques dans *Métamorphose de l'artiste* (t. 1, p. 19-20).

Plus encore que Masson, Breton insiste sur les risques liés à la pratique intensive de l'automatisme dont les séances duraient parfois huit ou dix heures. En 1952, il déclare à André Parinaud que "l'usage immodéré, au départ, de l'écriture automatique a eu pour effet de [le] placer pour [sa] part, dans des dispositions hallucinatoires inquiétantes contre lesquelles [il a] dû en hâte réagir" (BRETON, 1952, p. 95). Mais dans "Le Message automatique" (1933), il évoque surtout l'"état de grâce" que chacun aspire à retrouver et auquel seul l'automatisme peut mener ("Pléiade", t. 2, p. 391). Il rappelle aussi "l'euphorie" et "l'ivresse" de la découverte de ce "filon précieux" (1952, p. 62). Les productions de l'écriture automatique sont elles aussi le plus souvent valorisées dans ses textes. Dans "Entrée des médiums", les phrases hypnagogiques assimilées aux productions automatiques sont présentées comme "des éléments poétiques de premier ordre" (1922, "Pléiade", t. 1, p. 274); dans le *Manifeste*, il déclare que l'écriture des *Champs magnétiques* lui procura, ainsi qu'à Soupault, l'"illusion d'une verve extraordinaire", fournissant "un choix considérable d'images d'une qualité telle [qu'ils n'eussent] pas été capables d'en préparer une seule de longue main" (1924, *ibid.*, p. 326). Plus loin, il évoque la "merveilleuse partition" de la voix surréaliste (*Ibid.*, p. 329), puis passant d'une métaphore musicale à une métaphore lumineuse, les "étincelles" des images automatiques:

L'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique, que j'ai tenu à mettre à la portée de tous, se prête particulièrement à la production des plus belles images [...] l'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison [...]. Il va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C'est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs: le jour, auprès d'elle, est la nuit (*Ibid.*, p. 338).

S'il est vrai qu'il qualifie une fois d'"inavouables", dans le *Manifeste*, "la faune et la flore du surréalisme" (*Ibid.*, p. 340) et reconnaît, dans "Le Message automatique", que ses formations verbales peuvent être très riches mais aussi très pauvres, faites d'"émeraude" comme d'"algues écumeuses" ("Pléiade", t. 2, p. 376), on est frappé par la confiance et l'émerveillement auxquels l'automatisme conduit André Breton dans un premier temps si on les compare à l'angoisse et au trouble qui l'accompagnent chez Masson. Clé de l'inconscient, il semble qu'il permette au premier d'accéder à son être spirituel ou mental alors qu'il révélerait plutôt au second l'abîme de son être organique et sexuel.

L'AUTOMATISME, MODE D'EMPLOI

Breton avoue n'avoir jamais réussi à faire la pleine lumière sur les conditions d'obtention d'un texte ou d'un dessin automatique et Masson ne prétend être parfaitement clair à ce sujet dans aucun de ses écrits. L'un et l'autre ont pourtant décrit leur expérience dans des textes que leur forme aussi bien que leur sens invitent à mettre en regard. Dans un ajout au *Manifeste* intitulé "Secrets de l'art magique surréaliste" et sous-titré "Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet" (1924, "Pléiade", t. 1, p. 331-332), André Breton explique, sous la forme injonctive d'une recette, comment pratiquer l'automatisme. Dans "Le Peintre et ses fantasmes" (1956, p. 32), puis dans "Propos sur le surréalisme" (1961, p. 37), Masson fait à son tour un inventaire en trois points a), b), c), des circonstances du travail automatique. Si le texte de l'écrivain est plus humoristique, celui du peintre plus schématique, tous deux proposent une sorte de mode d'emploi de l'automatisme.

La préparation est identique: se faire apporter de quoi écrire, conseille Breton, un peu de papier et un peu d'encre, précise Masson. Dans d'autres textes, il insiste sur la dimension idéale de la feuille blanche qu'il compare à une "arène" et à un "champ de forces" (MASSON, 1975, p. 84 et 88): elle doit être "assez grande pour que le bras puisse la parcourir d'un seul mouvement. Trop petite, le champ, le souffle, est raréfié. Trop grande, il y aurait impossibilité matérielle, interruption, enfin disparition des images" (1948, p. 27).

La disposition intérieure est la même: se placer dans l'état le plus passif, le plus réceptif, poursuit le *Manifeste*, se libérer de tous liens apparents, faire le vide en soi, reprend le peintre. Il faut écrire sans sujet préconçu et ne pas céder à la tentation de se relire, continue Breton; "la moindre réflexion rompait le charme", rappelle Masson qui ajoutera dans ses entretiens avec Gilbert Brownstone qu'un dessin n'est automatique que s'il ne répond à "aucune idée ni image préalables", s'il ne correspond à "aucun a priori" (MASSON, 1975, p. 81-82).

L'un et l'autre insistent enfin sur la vitesse d'exécution, garantie de non-intervention de la pensée consciente. Sur les pages de garde de l'exemplaire n°1 sur chine des *Champs magnétiques* que Breton annota en 1930 pour le collectionneur René Gaffé, il indique les différentes vitesses d'écriture utilisées et en les graduant de v à v'''' ("Pléiade", t. 1, notice établie par Marguerite Bonnet, p. 1129). Il s'ingénia à les varier pour en diversifier les résultats. Pour Masson se posera le problème de la matière et du support. La rapidité d'exécution de la peinture à l'huile ne pouvant atteindre celle du dessin qualifiée de vertigineuse et comparée à un éclair, puisqu'elle nécessite un matériel et une préparation exigeant lenteur et conscience bien lucide, ce sont les tableaux de sable qui lui permettront de concilier automatisme et expression picturale à partir de 1927. Il expliquera

aussi à Roger Passeron que la résistance de la plaque de cuivre à la pointe sèche, qu'il utilisait pour la première fois pour illustrer *Soleils bas* de Limbour en 1924, ne lui permit pas un graphisme assez spontané pour être automatique. Plus tendre au crayon, la pierre lithographique lui en offrit cependant la possibilité lorsqu'il composa *Simulacre* l'année d'après avec Michel Leiris (PASSERON, p. 138).

L'analogie des textes des deux artistes est d'autant plus significative que Masson, après avoir annoncé son projet de retracer son état d'esprit lors de ses premiers dessins automatiques, emploie les termes de "tumulte intérieur" et surtout de "rapidité d'écriture" relevant plutôt d'un acte littéraire.

Par-delà leurs convergences, ils diffèrent pourtant d'une manière plus intéressante encore. D'une part, la passivité que préconise Breton, le "murmure" auquel il fait ensuite allusion, ne sont pas exactement la "transe" et l'"abandon au tumulte intérieur" dépeints par Masson. À l'attitude statique du dormeur ou du rêveur que Masson prête à Breton dans ses portraits, s'oppose la gestuelle plus dynamique du peintre que ses amis Limbour ou Leiris ont évoqué dansant, le rythme du corps accompagnant le tracé de la main. Apollinien, le poète paraît oublier son corps; dionysiaque, le peintre semble perdre l'esprit. D'autre part, le "vous" employé par l'écrivain offre à chacun la possibilité de pratiquer l'automatisme tandis que le "je" du peintre le limite à son expérience d'artiste.

"Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout", écrit Breton (*Manifeste*, "Pléiade", t. 1, p. 332). Si cette phrase ne trouve aucun écho chez Masson, ce n'est pas sans raison.

Les articles de Masson précédemment cités mettent en lumière l'initiative de l'artiste qui doit "libérer l'esprit de tous liens apparents", "faire le vide en soi", pour que puisse avoir lieu la dictée de l'inconscient. "Libérer", "faire le vide", les deux verbes supposent une action délibérée qui fait apparaître le geste automatique comme le résultat d'une méthode. Mais l'origine en est un acte psychique dont l'effet ne dépend pas de la seule volonté de l'artiste. L'emploi d'un vocabulaire relevant d'un mysticisme plus païen que chrétien par lequel Masson compare l'automatisme à un état de grâce analogue à la grâce théologique puis aux trances des oracles et des médiums, laisse entendre qu'il se trouve alors dans une disposition intérieure qu'il ne peut provoquer tout-à-fait volontairement. Il en va peut-être autrement chez Breton. L'extrait précédemment cité du *Manifeste* invite, si le silence s'établit, à poser à la suite du dernier mot écrit, une lettre quelconque, *l* par exemple, et à ramener l'arbitraire en l'imposant comme initiale du mot suivant. Masson ne semble pas vouloir obéir à de semblables procédés. Un jour d'avril 1947, dans un état de fièvre, il couvre une

vingtaine de feuilles de dessins aux formes imprévisibles: "le lendemain, deux seulement, la source était tarie". Cette constatation montre bien qu'il ne sait pas ou ne veut pas provoquer artificiellement la transe automatique (MASSON, 1948, p. 27). Au dire du peintre, là serait la pierre d'achoppement qui l'opposa à Breton dès 1929:

C'est cela même qui m'a séparé de Breton, l'impossibilité pour moi de faire de l'automatisme sur commande. Souvent j'ai essayé de le lui faire comprendre, mais il n'a jamais voulu m'entendre. De toute évidence, je ne pouvais pas être surréaliste tous les jours. C'était un état de grâce. Bien sûr, j'aurais pu fabriquer de l'automatisme, mais je ne l'ai jamais accepté (MASSON, 1975, p. 90).

Cette dernière phrase reprend les "Propos sur le surréalisme" dans lesquels l'artiste se défendait d'avoir pu toujours suivre la voie "authentiquement surréaliste" de l'automatisme, affirmant qu'il lui était impossible d'"être tous les jours en état second, tous les jours pris de vertige, tous les jours un exalté" (1961, p. 40). Ailleurs ce sont les adjectifs "naturel" et "jamais forcé" qui distinguent l'automatisme tel qu'il le pratiquait de celui de Breton "volontaire" et "très discipliné" (MASSON, 1975, p. 83). Dans son sixième entretien avec André Parinaud, Breton avoue en effet avoir pensé que l'on pouvait trouver un moyen de "passer à volonté de cet autre côté aussi bien que de revenir par ici à volonté, sans s'imposer de discipline particulière et comme s'il suffisait d'appuyer sur un bouton" (BRETON, 1952, p. 88).

LES APPARITIONS AUTOMATIQUES

Les quelques descriptions de l'écriture automatique que propose Breton dans le *Manifeste* ou dans "Le Message automatique" sont sans ambiguïté. C'est une phrase, la première fois qu'il fait l'expérience de l'automatisme, qui vient "cogner à la vitre" de son esprit, et s'il n'en retrouve plus le texte il en revoit l'image, celle d'un homme coupé en deux par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps. Elle fait place à une "succession à peine intermittente" d'autres "phrases" (*Manifeste*, "Pléiade", t. 1, p. 325). Relatant la composition des *Champs magnétiques* avec Philippe Soupault, il évoque la cinquantaine de pages obtenues dès le premier jour, employant les termes très proches de "propositions", "textes", "passage", mais aussi de "résultats", "images" et d'"éléments" (*Ibid.*, p. 326-327). Dans "Le Message automatique", il parle encore de "suites de mots", de "groupement autonome", de "formations verbales", de "propos" (1933, "Pléiade", t. 2, p. 375 et 377). Ainsi, c'est une pensée intérieure déjà existante que dicte l'écriture automatique. Censurée et occultée par la raison consciente et l'esprit logique, elle précède l'acte d'écrire. Absurde en

apparence, cette voix intérieure que libère l'automatisme révèle à l'examen une pertinence profonde.

Lors de la première expérience de Breton, l'image de l'homme scié par la fenêtre reste "faible" alors que la phrase qu'elle accompagne s'impose à son esprit, mais "peintre, cette représentation visuelle eût sans doute primé l'autre", précise-t-il en note (*Manifeste*, "Pléiade", t. 1, p. 325).

Chez Masson pourtant, le dessin automatique n'apparaît jamais comme l'expression d'une image déjà constituée que sa main n'aurait plus qu'à traduire. Aucune signifiante ne lui préexiste et c'est en se faisant qu'il prend sens.

Dans son premier stade le dessin reste en effet informel: "geste pur", "rythme", "incantation", simples "gribouillis", écrit-il dans ses "Propos sur le surréalisme" (MASSON, 1961, p. 37), purs "griffonnages" reprend-il dans ses entretiens avec Gilbert Brownstone (1975, p. 81). Il refuse de s'arrêter à ces abstractions qu'il considère comme un fatras de lignes sans signification, un entrelac inextricable de formes indiscernables.

Ce n'est qu'au second stade qu'advient l'élément indentifiable de l'image par l'intervention d'une ligne signifiante informant le dessin initial. Mais l'artiste continue à affirmer qu'elle ne correspond à aucune idée préalable et se crée indépendamment de la volonté du dessinateur qui ignore ce qui va se produire. Si tel n'est pas le cas, et s'il ne fait que donner une expression à des images déjà en lui, il ne s'agit plus alors d'automatisme car ces figures viennent de la couche la plus proche de sa conscience et non de son inconscient profond (*Ibid.*, p. 81).

L'active autonomie de cette image automatique, grammaticalement marquée dans les phrases de Masson par sa fonction de sujet de verbes de mouvement, frappe à la lecture de ses écrits:

"Dans une sorte de tornade, sans aucune forme précise, émergeaient des parties qu'on pouvait raccorder au monde sensible" (1955).

"Lorsque l'image arrive, je la prends et ne la rejette pas. J'ai la sensation qu'elle surgit alors même que ma main court, mais je ne la vois qu'une fois le dessin achevé, jamais avant" (1975, p. 81).

"L'image arrive et, le dessin terminé, je lui donne quelquefois un titre" (*Ibid.*).

"L'image (qui était latente) réclame ses droits" (1961, p. 37).

"Quand l'image est apparue il faut s'arrêter" (*Ibid.*).

Dès l'apparition de l'image, l'artiste arrête son travail de crainte de verser dans une exploitation du procédé de l'automatisme qu'il juge artificielle et académique.

Bien que cette image ne soit pas issue de sa conscience lucide, Masson la revendique comme profondément sienne, expression de ses fantasmes, production de son inconscient. En cela, elle correspond à la "phrase" de Breton, elle est moyen de connaissance, révélation des processus psychiques. Mais ce n'est pas ce qui intéresse le peintre, peu préoccupé

d'investigation psychologique et plutôt hostile à l'idée d'un fonds mental commun. Si l'automatisme lui apporte une révélation, elle est d'ordre esthétique. Grâce à lui, ce sont les thèmes essentiels d'une mythologie qui restera la sienne qu'il découvre en lui-même: oiseaux et chevaux blessés, femmes aux ventres obsédants, hommes hagards, métamorphoses.

UN ART À LA PORTÉE DE TOUS ?

Après avoir donné la célèbre définition du surréalisme comme "automatisme psychique pur" dans le *Manifeste*, André Breton se livre à l'une des listes qu'il affectionne, recensant tous ceux qui, par le passé, se sont montrés surréalistes, mais occasionnellement: "Ils ne voulaient pas servir seulement à orchestrer la merveilleuse partition [de la voix surréaliste]. C'étaient des instruments trop fiers, c'est pourquoi ils n'ont pas toujours rendu un son harmonieux" (1924, "Pléiade", t. 1, p. 329-330). C'est juste après ce paragraphe qu'un astérisque renvoie à une note énumérant au bas de la page les peintres dont "[il] pourrai[t] en dire autant" et s'achevant sur le nom d'André Masson. Breton poursuit son analyse, affirmant que les surréalistes n'ont d'autre ambition que d'être les "sourds réceptacles", les "modestes appareils enregistreurs" de la voix surréaliste: "Aussi rendons-nous avec probité le 'talent' qu'on nous prête. Parlez-moi du talent de ce maître en platine, de ce miroir, de cette porte, et du ciel si vous voulez" (*Ibid.*, p. 330). Auparavant, il s'était attardé sur "la remarquable analogie" des deux voix des *Champs magnétiques* (*Ibid.*, p. 326). Enfin, dans "Le Message automatique" il dénonce à nouveau la vanité du talent (1933, "Pléiade", t. 2, p. 388).

Max Ernst s'accorde parfaitement avec Breton sur ce point. Dans son introduction au catalogue de l'exposition du Kunsthaus de Zurich en 1934, il se félicite en effet de ce que le Surréalisme ait su en finir avec "la vieille conception du 'talent', avec 'la dernière superstition de la culture occidentale', le 'triste résidu du mythe de la création', 'la légende du pouvoir créateur de l'artiste'" (ERNST, 1934, p. 228-229), "le mythe vétuste de l'artiste-créeur-ex-nihilo" (1959, p. 333), "la vanité du créateur" (1970, p. 401).

Même lors de ses deux périodes surréalistes (1924-1929 et 1936-1942), André Masson n'a certainement jamais adhéré à cette profession de foi. Tenons-en pour preuve cette protestation lorsque l'un de ses dessins automatiques se trouva comparé à un "dessin médiumnique" tracé machinalement par le président Hoover alors qu'il téléphonait:

Il y avait une grande différence. Mon dessin était quand même, non pas construit, mais très articulé. L'autre était invertébré. Autrement dit, mes dessins automatiques ne sont pas composés, mais quand même structurés. Si je n'étais pas né dessinateur,

mes dessins automatiques n'auraient évidemment pas la même valeur (MASSON, 1975, p. 83).

Il reprend cette idée devant Jean-Paul Clébert, constatant qu'il "ne peut s'empêcher" de "structurer" ses dessins et que tous comportent un haut et un bas (1971, p. 73; 1975, p. 87). Pour la même raison, il n'accorde aucun intérêt artistique à la "maladresse" des dessins d'enfants, au "graphisme idiot du désœuvrement" ou aux "documents psychiatriques" (1948, p. 28).

Ainsi Masson n'entend pas se laisser déposséder de sa vocation d'artiste et il revendique son rôle de démiurge. Contrairement à Max Ernst qui souhaitait dans ses frottages restreindre toujours davantage sa participation pour ne plus devenir qu'un spectateur regardant l'œuvre se faire, il refuse qu'une œuvre artistique puisse être l'accomplissement d'un acte sans la participation d'une intention créatrice. Il n'y a pas pour lui de chef-d'œuvre sans auteur. L'automatisme est sans doute à la portée de tous, chacun étant libre de faire surgir en lui la voix surréaliste et d'en devenir l'involontaire transmetteur, mais il n'est pas à la portée de tous que ses productions relèvent de l'art. Là se trouve peut-être la raison de son très rare recours à des techniques purement mécaniques comme le frottage, le collage ou la décalcomanie, pratiqués par Ernst ou par Dominguez. Lorsqu'au bord de la mer, en 1927, l'idée lui vient de projeter du sable sur des toiles enduites de colle, il revendique son geste comme un acte artistique lui appartenant en propre. C'est lui qui jette le sable et la colle, qui fait bouger la toile en tous sens, qui interprète les formes apparues, et enfin qui souligne ou confirme d'un trait de pinceau, d'une tache de couleur, le sens qu'elles lui suggèrent.

Si, comme Ernst, il se réclame du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, c'est en précisant que le mur que Vinci conseillait à ses élèves d'observer jusqu'à ce qu'ils y vissent apparaître des formes, leur était "donné", alors que lui travaille à le "refaire", ce qui constitue "une différence considérable" (MASSON, 1961, p. 37).

Aussi, le recours systématique à l'imagination associante qui s'exerce librement dans l'automatisme finit-il par sembler une facilité à Masson. Permettant de hasardeuses associations d'images, elle peut susciter de très belles métaphores, même dans le domaine plastique, et, par l'expression "feu de neige" (1941, p. 16), il ne nie pas sa surprise et son émerveillement devant ces bijoux du hasard. Mais leur beauté est inscrite dans les images elles-mêmes et non dans les rapports qu'elles entretiennent entre elles et cela ne suffit pas à constituer une œuvre. Leur juxtaposition fortuite ne peut pas remplacer leur mise en forme, essentielle pour le peintre qui cite à plusieurs reprises les principes mallarméens de création littéraire pour les appliquer à son art.

Dès lors, chez Masson l'automatisme n'apparaît plus comme un objectif mais comme un instrument. Trois métaphores récurrentes dans son œuvre en qualifient les apports: celle du "point de départ", celle du "fil conducteur", celle du "matériau". Images intéressantes à un double titre: elles établissent la fonction déterminante de l'automatisme, mais elles en marquent aussi les limites dans le travail de l'artiste.

Une réflexion sur les conditions de réalisation des "vingt-deux dessins sur le thème du désir" permet de mieux cerner cette position originale par rapport à Breton. Lorsqu'il les réalise, en avril 1947, il s'éloigne alors de l'automatisme, cherchant une fois encore de nouvelles méthodes. Ces dessins en présentent pourtant toutes les caractéristiques, exposées dans le texte écrit à leur propos: imprévisibilité des formes, fugacité des apparitions, rapidité d'exécution, brièveté de son inspiration, extrême fatigue qui s'ensuit. L'artiste écrit pourtant: "[...] il n'est pas un de ces dessins dont je ne puisse expliquer le symbolisme. Il me serait même facile de discerner pour la plupart d'entre eux une origine" (1948, p. 27). La suite du passage précise sa pensée, il retrouve dans ses dessins le souvenir de conversations (sur Bachofen, sur l'érotisme), de lectures (Mallarmé), de réflexions (les thèmes de l'envol et de la chute), de choses vues (la jungle martiniquaise, les gratte-ciel de New-York...).

Symboliques, explicables par sa culture ou par sa vie, les dessins sur le thème du désir ne livrent donc plus seulement les mystères de l'inconscient, mais, sans répondre pourtant au projet délibéré de les transcrire, présentent les réminiscences du vécu conscient ou préconscient de l'artiste. La seconde note qui accompagne son article apporte un élément essentiel à l'analyse: "ce qui serait automatique dans le sens traditionnel du mot, ce serait mon savoir-faire: c'est-à-dire un passé. Et ceci est commun à tous les moyens d'expression" (*Ibid.*, p. 30).

La notion d'automatisme pur, libre expression de l'inconscient sans intervention de la pensée consciente de l'artiste, se nuance et s'enrichit. Masson lui reste fidèle en tant qu'il lui permet de découvrir et d'exprimer librement les pulsions de son monde intérieur, en dehors du contrôle de la raison, de la morale et du bon goût. Faisant l'éloge de la peinture "d'après nature", dans le texte précédemment cité, il reconnaît d'ailleurs ne pas s'y livrer volontiers:

Certains peintres, si assurés qu'ils soient de cette vérité: qu'il y a sous le ciel plus de choses qu'ils ne sauraient en imaginer, ne peuvent manquer d'être conduits, soudainement — et impérieusement — à voir se lever, venue des profondeurs, la ruée d'un monde pour lui-même, et, sur l'innocence d'une surface vacante, s'inscrire un univers secret. À découvert. J'avoue être de ceux-ci (*Ibid.*, p. 27).

Dans un article où l'auteur prend en quelque sorte ses distances vis-à-vis de l'automatisme, le choix des adverbes "soudainement", "im-

périeusement", sémantiquement repris par "la ruée d'un monde", la valeur de la forme passive "être conduits à voir", laissant la priorité de l'action à "un monde pour lui-même", "un univers secret", la distribution des antithèses "profondeurs" "surface", "vacante" "secret", sont signifiants.

Ainsi Masson n'en reste pas à la définition littérale de l'automatisme pur, des éléments de la vie préconsciente peuvent s'ajouter aux productions de l'inconscient. Enfin, et surtout, il se refuse à valoriser artistiquement une expression automatique qui ne porterait pas l'empreinte de l'art. Parfaitement intériorisés, devenus instinctifs, "automatiques" au sens usuel du mot, l'expérience, la culture, la technique, enfin ce qu'il appelle un "savoir-faire", marquent son dessin. Lors d'une "méditation" intense — ce terme revient fréquemment dans ses écrits et rectifie celui de "transe" en lui ajoutant l'idée d'une ascèse extrême-orientale — l'artiste concentre toutes ses facultés. Par la liberté et l'instantanéité qu'il lui offre, l'automatisme catalyse ses potentialités créatrices et les porte à l'incandescence.

Les réticences ou les critiques présentes aussi bien chez Breton que chez Masson dans nombre de leurs déclarations sur l'automatisme témoignent alors d'une attente et peut-être d'une déception bien différentes.

Dans le *Second Manifeste*, Breton déplore que la négligence de la plupart des auteurs de textes automatiques, trop vite satisfaits d'un pittoresque qui a rapidement tourné au poncif, n'ait pas permis de prospector les étendues inexplorées de l'esprit et de découvrir l'origine de la voix surréaliste (BRETON, 1929, "Pléiade", t. 1, p. 806-807). En 1933, "l'histoire de l'écriture automatique", si on pouvait la retracer, serait ainsi pour lui "celle d'une infortune continue" en particulier parce que "beaucoup [...] n'ont voulu y voir qu'une nouvelle science littéraire des effets, qu'ils n'ont eu rien de plus pressé que d'adapter aux besoins de leur petite industrie" (1933, "Pléiade", t. 2, p. 380-381).

Mais Masson lui fait le reproche inverse: en confondant l'art et la psychanalyse, les analogies poétiques et les "images" freudiennes, Breton a trahi l'automatisme, réduit au statut d'un simple document psychiatrique inconsidérément loué dans un premier temps et méprisé par la suite. Le point de vue de l'artiste diffère pour lui de celui du savant, et si toutes les productions de l'inconscient peuvent intéresser le psychanalyste, l'artiste qui "parodie" le psychiatre "s'installe commodément sur les bas-côtés de l'esprit" (MASSON, 1944, p. 26).

Les griefs du peintre vis-à-vis du chef de file du surréalisme dépassent alors bien évidemment le cadre d'une conception différente de la pratique de l'automatisme. A partir de 1929-1930, époque du *Second Manifeste* dont il constitue l'une des cibles, Masson qui a toujours conçu son évolution d'une façon essentiellement dialectique s'est refusé à se spécialiser dans l'automatisme pour les raisons mêmes qui l'y avaient conduit: la peur

de tomber dans une routine, le désir d'explorer d'autres domaines. Il s'en est expliqué à plusieurs reprises et plus particulièrement dans les entretiens enregistrés par Gilbert Brownstone en 1968, insistant sur sa crainte de se figer dans une manière ou dans un genre et de devenir un spécialiste du rêve ou de l'inconscient comme certains peintres peuvent l'être de marines (MASSON, 1975, p. 78).

Cette sclérose, le mouvement surréaliste pictural et graphique n'a selon lui pas su l'éviter, et sa créativité a sombré dans le dogmatisme par l'appel systématique à l'inconscient et l'exploitation artificielle de l'insolite. Il écrit "Peindre est une gageure" en 1941, alors que, momentanément réconcilié avec Breton, il s'apprête à gagner avec lui la Martinique puis les États-Unis. Publié par *Les Cahiers du Sud*, ce premier article exprime sa déception: en tentant de représenter l'irrationnel par des moyens académiques et vieillis, le surréalisme pictural et graphique a sacrifié la créativité de l'automatisme aux goûts d'un public mondain. D'évidence, sans le nommer, il condamne ici le succès de la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí et son impact sur le mouvement surréaliste au moment où lui-même l'a quitté⁵. Il reprend et développe sa critique en 1944 dans "Une Crise de l'imaginaire" et reproche au groupe surréaliste d'avoir remplacé la dictature du rationalisme par celle de l'irrationnel, tout aussi excessive et dangereuse. Reprenant l'image célèbre des *Chants de Maldoror*, il déclare:

La rencontre du parapluie et de la machine à coudre sur la table de dissection, ce fut bien une fois. Décalqué, ressassé, mécanisé, l'insolite se banalise. Une laborieuse 'fantaisie' s'éténue aux vitrines des Avenues (MASSON, 1944, p. 25).

Ainsi, frappé par les réserves qui se multiplient dans les écrits des deux artistes, on pourrait être tenté d'y lire l'histoire chronologique d'une adhésion, d'une déception puis d'un abandon de l'automatisme "psychique pur". Ce serait peut-être en minimiser l'importance. Étroitement lié chez Masson comme chez Breton à l'objectif surréaliste de ne pas séparer l'art et la vie, l'automatisme a gardé à leurs yeux l'immense mérite d'avoir chassé de l'art la raison, la morale et le bon goût et d'avoir renouvelé les sources d'inspiration.

Mais pour l'écrivain, il resta essentiellement le fondement d'une recherche éthique qui devait exprimer le fonctionnement réel de la pensée, révéler les mécanismes psychiques et ouvrir un nouvel espace mental, fût-ce en se révélant décevant sur le plan poétique. Parce qu'elle n'échappe pas à toutes les lois du langage dont elle est contrainte de reprendre les mots et parfois la syntaxe, nécessaires reflets de la culture et de la société, on peut se

⁵ On peut rappeler que Breton lui-même, en 1941 également, critique l'"académisme" et la technique "ultra-rétrograde" du peintre espagnol qu'il affuble du surnom d'"Avida Dollars" (1941, p. 73-74).

demander dans quelle mesure l'écriture automatique transcrit la vérité de l'être, si tant est que celle-ci existe indépendamment du langage.

Plus gestuels, le trait ou la ligne semblent mieux échapper au carcan d'un discours antérieur, mais pour Masson l'automatisme fut avant tout le fondement d'une recherche esthétique. S'éclairant au regard les uns des autres, plus ou moins véhémentes selon les périodes et les relations de leur auteur avec le surréalisme ou son chef de file, les réflexions du peintre nous conduisent alors vers une nouvelle définition de l'automatisme en nous éloignant du mythe d'un automatisme psychique pur. Expression de l'inconscient, mais ouverte aux intrusions préconscientes ou conscientes, l'automatisme reste porteur d'un savoir-faire sans lequel il n'intéresserait pas le domaine artistique. Fruit d'une méditation intense, il exalte les qualités de l'artiste qui lui préférera une expression plus proche de sa mythologie personnelle inspirée de Nietzsche et des pré-socratiques: celle d'"état dionysiaque" (MASSON, 1975, p. 80).

BIBLIOGRAPHIE

- BARUK, Henri. *La Désorganisation de la personnalité*. Paris, P.U.F., 1952.
- BOIFFARD, J.-A.; ÉLUARD, P.; VITRAC, R. Préface. *La Révolution surréaliste*. n. 1, 1^{er} décembre 1924, p. 2; réimpression: Paris, éd. Jean-Michel Place, 1975.
- BRETON, André. *Œuvres complètes*. Éd. établie par Marguerite Bonnet. Paris, Gallimard, 1988, t. 1; 1992, t. 2. (Bibliothèque de la Pléiade).
- BRETON, André & SOUPAULT, Philippe [1919]. *Les Champs magnétiques*. In: BRETON. *Œuvres complètes*. Op. cit., t. 1.
- BRETON. [1922]. Entrée des médiums. In: *Ibid.*
- _____. [1924]. *Manifeste du surréalisme*. In: *Ibid.*
- _____. [1925]. Lettre aux voyantes. In: *Ibid.*
- _____. [1929]. *Second Manifeste du surréalisme*. In: *Ibid.*
- _____. [1933]. Le Message automatique. In: *Œuvres complètes*. Op. cit., t. 2.
- _____. *Le Surréalisme et la peinture*. Éd. revue et corrigée. Paris, Gallimard, 1965.
- _____. [1941]. Genèse et perspectives artistiques du surréalisme. In: *Ibid.*
- _____. [1954]. Joseph Crépin. In: *Ibid.*
- _____. [1952]. Entretiens avec André Parinaud. In: *Id. Entretiens (1913-1952)*. (1952). Paris, Gallimard, 1969. (Coll. Idées).
- CLÉRAMBAULT, Gaëtan-Gatien de. *Œuvre psychiatrique*. Articles réunis par J. Fretet. Paris, 1942.
- ERNST, Max. *Écritures*. Paris, Gallimard, 1970.
- _____. [1934]. Qu'est-ce que le Surréalisme ? In: *Ibid.*

- _____. [1937]. Au-delà de la peinture. In: *Ibid.*
- _____. [1959]. La Nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe. In: *Ibid.*
- JANET, Pierre. *L'Automatisme psychologique*. Paris, Alcan, 1889.
- MASSON, André. *Le Rebelle du surréalisme*. *Écrits*. Éd. établie par Françoise Will-Levaillant. Paris, Hermann, 1976. (Coll. Savoir).
- _____. [1941a]. Peindre est une gageure. In: *Ibid.*
- _____. [1941b]. Origines du cubisme et du surréalisme. In: *Ibid.*
- _____. [1944]. Une Crise de l'imaginaire. In: *Ibid.*
- _____. [1948]. À propos de 22 dessins sur le thème du désir. In: *Ibid.*
- _____. [1956]. Le Peintre et ses fantasmes. In: *Ibid.*
- _____. [1961]. Propos sur le surréalisme. In: *Ibid.*
- _____. Le Surréalisme et après. Interview de Georges Bernier. *L'Œil*, n. 5, 1955.
- _____. *Métamorphose de l'artiste*. Genève, Pierre Cailler éditeur, 1956, 2 v.
- _____. *Mythologie d'André Masson*. Éd. établie par Jean-Paul Clébert. Genève, Pierre Cailler éditeur, 1971.
- _____. *Vagabond du surréalisme*. Présentation de Gilbert Brownstone. Paris. Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1975.
- MYERS, Frédéric William Henri. *La Personnalité humaine*. 3. ed. Paris, Alcan, 1919.
- PASSERON, Roger. *André Masson. Gravures, 1924-1972*. Fribourg, Office du livre, 1973.
- SOUPAULT, Philippe. *Profil perdu*. Paris, Mercure de France, 1963.
- WILL-LEVAILLANT, Françoise. L'Analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme. *Revue de l'Art*, n. 50, éd. du CNRS.